

走向非人称书写:西方当代艺术的思维转向及其生成路径

于杰

(澳门科技大学人文艺术学院,澳门特别行政区999078)

摘要:西方当代艺术似乎进入到了一个“怎么都行”的时代,光怪陆离的艺术现象让艺术理解变得困难,问题的根本在于对西方当代艺术的思维转向缺乏深度理解。非人称书写是西方当代艺术创作最为重要的思维方式之一。在语言学视域下,艺术创作中的非人称书写所要解决的,无非是“谁在说话”以及“如何说话”的问题。从“谁在说话”的角度而言,非人称书写深入到主体无法言喻的“神秘之物”的领域,强调让物、材料本身如其所是地表达,以突破人类价值、观念所带来的疆域和禁锢,打破既定的思维、象征、文化疆界,开启一个富有创生性的新世界。物性以及蕴含在物性中的复杂联系由此得以显现出来,成为艺术性的重要来源。从“如何说话”的角度,非人称书写在内容上关注物性的出场,在过程中强调创作者的权力让渡,注重身体翻译器的巨大作用;在作品的最终实现上,关注艺术家的观看、选择以及观看者在剧场中的无穷体验,从而能够领会物性在时间无尽绵延中所显现出来的“深奥与神秘”。

关键词:语言学转向;非人称书写;非人称叙事;后人类主义;物称

中图分类号:J0-02;J01 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2025)04-0286-14

当代世界艺术展现出光怪陆离的景象,诸如康定斯基耀眼的色块,日本女画家草间弥生神秘的小圆点,行动绘画艺术家波洛克毫无控制的“滴淋(dripping)”作品,艺术家里菲克·安纳度将海量的数据集(如NASA的太空照片、城市交通数据、人类脑电波)作为“颜料”创作出流动且富有诗意的视觉奇观,CERN实验室艺术项目《希格斯场日记》利用粒子碰撞轨迹生成抽象影像文本等,都是当今“怪诞”现象的典型表现。视觉艺术不断颠覆所有人们习以为常的预期和规则,不断超越作品与非作品、艺术与生活、艺术与非艺术之间的界限,更有“人人都是艺术家”这样的响亮口号!然而,不少看似“怎么都行”的当代视觉艺术作品背后,却有着一个共同现象,“物”自身的表达超越了传统艺术中人作为创作主体的表达,“非人称书写”的特征由此呼之欲出。毫无疑问,这种发生了巨大转换的艺术世界引起了人们在理解和欣赏方面的困惑,“非人称书写”为什么能够成为当代视觉艺术创新的一个富有价值和意义的重要路径,它如何得以展开和实现,这就是本文要回答的问题。

一、问题缘起与思想脉络

“非人称”是一个语言现象,本文的目的是运用这一概念来阐释当代视觉艺术中“物”的勃兴与表达。对非人称书写的讨论首先要纳入语言学转向的视域之下,而语言学为什么会从主体叙

作者简介:于杰,澳门科技大学人文艺术学院,博士研究生。

事转向非人称书写,则与后人类主义的肇兴有着密切的关联,从非人称叙事到非人称书写的一系列论述都在这一脉络下展开。

(一)哲学的语言学转向与“神秘之物”

近代西方哲学发生了两次转向,一次是笛卡尔肇始的认识论转向,一次是以维特根斯坦为代表的语言学转向。关于语言学转向,达米特认为,就是一种哲学解释的方法论,确定了语言在哲学中的优先性,“第一,通过对语言的一种哲学说明可以获得对思想的一种哲学说明;第二,只有这样才能获得一种综合的说明”^[1]。语言学方法论的根本,就是将一个词语的“意义”分析置于其“使用”过程中,而不是将其与某种实在的东西对应起来,因为“一个词的含义是它在语言中的用法”^[2]。

语言学转向通过语言分析来理解世界的意义,而语言有其自身内在的不可避免的局限性。维特根斯坦区分了语言能说的东西和语言不能说的东西:“的确有不可表达的东西。它自己显示出来。它就是神秘的东西。”^{[3]96}在艺术哲学领域,这一论断无论是对于艺术再现还是艺术表现来说都是一种灾难,因为再现总是“我”对世界的再现,表现总是“我”要诉说“我”想表现的东西,“我”总是通过语言来通达意义世界、表达“我的世界”。“世界是我的世界,这体现在,这种语言(我所理解的唯一语言)的界限意味着我的世界的界限。”^{[3]74}“我”能够说出的,总是已经在“语言”中存在的东西,不管这种语言是符号的、概念的还是形象的。“我”能说出的,必然总是在某种疆界之内。艺术创造总是要不断向前开拓,总是要超越既定的疆界,走向那“神秘之物”。“神秘的东西”既然是不可说的,也就是不能由“我”说出的,而只能由其作为自在之物直接显现出来的,“非人称书写”由此跃然而出。

(二)后人类主义:从非人称叙事到非人称书写

人称是一种常见的句法构式,是指叙事从“人”的角度出发考察事物的发展变化,而非人称则无法从“人”的角度来对事物的发展变化进行叙事,因此也被称为“物称”。“物称”这一概念表明,非人称书写是一种让“物”说话的机制。这一机制在当代有着异常深刻的思想源流,经历了从后现代主义到后人类主义以及从非人类叙事到非人称叙事、非人称书写的转变。

后现代主义内在地夹杂着后结构主义和解构主义,其要义是消解现代主义赖以存在的各种基础和中心,使人获得更多的解放。解构基础主义、去欧洲中心主义、反男性中心主义等最后不可避免地走向对人类中心主义的反思和消解,由此产生后人类主义(posthumanism)。后人类主义消解了“人为自然立法”,人类是“万物灵长”“宇宙精英”等人文主义得以高扬的思想基石^[4],相信“差异”以及“他者”等话语只是在等级尺度上来描述“低等”或“低价值”的词汇^{[5]23}。唐娜·哈拉维(Donna Haraway)提出“自然—文化连续体”概念,认为自然/文化、有机体/机器、人类/非人类等二元对立只是服务于殖民主义、资本主义和父权制统治逻辑的概念工具,强调通过技术、实践和叙事不断重构的人和自然关系,让人成为自然序列的一部分^[6]。她甚至强烈反对“人类纪”这一地质纪元命名,认为其过度强调了人类的决定性影响,她转而提出“克苏鲁纪”(Cthulhucene)的概念,即一种“交织着无数内在互动的集合体——包括超人类、外人类、非人类,以及作为腐殖质的人类”。她呼吁用开放的、相互连接、相互回应的以及“与麻烦共生”的态度来应对因为人类过度膨胀所带来的种种危机^[7]。凯瑟琳·海尔斯(Katherine Hayles)、罗西·布拉依多蒂(Rosi Braidotti)也持类似观点,后者创造了“佐伊”(zoe,生命)这个非人类形式的生产性的和内在的生命概念,提倡一种以“佐伊”为中心的关系性的本体论来取代以“人性”为中心的主体论,其中一个重要的方法论工具就是“陌生化实践”:“这是一个清醒地从人类中心主义价值观中分离出来的过程,朝着一个新的参照系发展,这个参照系就是以一种复杂和多方向的方式成为相关的。”^{[5]30-34}随着医学、生物科技和人工智能的发展,后人类主义学者提出的赛博格(cyborg)现象越

来越普遍,心脏起搏器被植入身体,可以植入人体的器官正在猪等动物身上培育,智能穿戴帮助大量残疾者行走,也在帮助正常人进入到“超人”之域,脑机接口、机器人伴侣、个人智能体或孪生智能体极大地拓展或者改变了人类存在形态。“人类与非人类身体的融合,现实世界与虚拟世界的技术融合”带来自然—文化融合的蔓生形态,也带来了新的思维模式和人文主义范式转变^[8]。

艺术是敏感的哲学,走出人类中心主义,让“他者”成为主角或直接说话,在文学艺术、电影艺术中很早就有表现。科幻小说中关于机器人、外星人、克隆人的故事如玛丽·雪莱《弗兰肯斯坦》、伊恩·麦克尤恩《像我这样的机器》,动物文学中的动物故事如麦克尤恩《一只猿猴的遐思》、莫言《生死疲劳》等,变形文学中的变形人物故事如卡夫卡《变形记》、玛丽·达里厄塞克《母猪女郎》等,都是与后人类主义有着密切关系或在后人类主义旗帜下的非人类叙事。尚必武在大量文献综述的基础上,认为非人类叙事是由“非人类实体”(non-human entity)参与的事件所组织起来的文本,它们要么在故事层面上拥有人物身份,要么在话语上体现为叙述者身份,他将非人类叙事分为自然之物的叙事、超自然之物的叙事、人造物的叙事、人造人的叙事四种类型^[9]。尽管非人类叙事在一定程度上突破了人类叙事中的人类中心主义和人文主义窠臼,呈现出一种与人类视野有很大不同的世界景观,然而,这些非人类叙事在很大程度上并未能够超越弗鲁德尼克(M. Fludernik)所提出的“人类体验”,即这些叙事从根本上来说“反映了人类存在和人类关切的具身性的认知图式”^[10]。换句话说,作者不过是通过一些动物的视角来拟人式地讲述故事。类似的还有《我这样的机器》,虽然写的是一个机器人,但其情感逻辑和文化符号依旧是人文主义的传统,也并未超越普林斯(Gerold Prince)在《叙事学辞典》中所强调的人类叙事的特征:“一个特定叙事作品的叙事性程度部分地取决于叙事在多大程度上满足接受者的欲望……从人类(化)课题或世界的角度来看是有意义的。”^[11]

与非人类叙事较为相近的概念是“非人称叙事”,即无法确定叙事者的叙事,在具体表现形态上体现为“谁也没有说话”或事件纯粹在“自我讲述”的叙事、无所不知的叙事、匿名报道语态或隐身证人、“摄像机—眼睛”叙事等^[12]。非人称叙事是语篇图式的一种特定表现形式,其目的是更好地表现“非自然”的内容,实现内容和表现形式的“陌生化”^[13]。在罗·伯戈因看来,在电影世界里,非人称叙事在不可信的叙事(也即非自然叙事)活动中具有非常明显的价值,因为“在创造虚构世界的过程中,非人称叙事者制造出一种表述,这种表述被直接读解为整个故事中‘真实世界’的事实”,“这就使得观看者得以想象是自己正直接面对整个故事”^[12]。非人称叙事是让虚构世界直接面对观看者“叙说”,演绎出自身“事实”,以无立场、无个性的姿态留给观看者评说,让“非自然”“不可信”展示出来。

尽管非人称叙事通过让画面、情节直接叙说以实现固有观念、思维的“去辖域化”,从而在一定程度上实现后人类主义对非人世界的重视。然而,正如众多叙事学研究者所认识到的那样,叙事总是和人类不可分割,因为“故事”本身就是人造物,只有能够在人那里获得“意义体验”的情节才具有“故事性”。这意味着很多非人称叙事,不过是运用“非人称”之口或画面来表达人自身的观念与思维,来叙说人类想说出口而又不好说出的话语。在这个意义上说,非人称叙事和非人类叙事一样,总是非常容易滑向人类中心或人文主义,后人类主义对“非人类”的重视并没有真正实现,而超越人类语言的“神秘之物”更是难以体现。这必然引发理论的不满,同时也难以解释在当代出现的诸多艺术实践。基于此,本文力图在尊重后人类主义观念的基础上,以“非人称书写”来强调“物”作为能动主体直接书写,并由此打破“叙事”所产生的“人类意义辖域”,揭开“神秘之物”的表达路径。

二、非人称书写的艺术意蕴与艺术特性

要深刻地理解“非人称书写”,必须从语言学“非人称”的内涵说起。“在语义结构中,如果一

个语言实体(名词短语或介词短语等)所提供的参照范围没有明确的所指从而导致它与其陈述(predication)不存在实际的施动关系,则该实体与其陈述所形成的语言表征构成非人称构式。”^[14]比如“It's raining”这个句子,it 虽然是形式上的主语,但并不是说是它在下雨,在汉语里干脆连“它”也省掉了,直接说“下雨了”。不是“它”下雨的,那么究竟是谁下雨的,或者是谁做出了下雨这个动作呢?这却是不可知的,于是神秘之物就在语言的缝隙中显现出来了!类似情况还发生在人类语言的其他描述中,在这些句法中并没有形式主语撑着句子的架子,深究依然会发现无法言明的东西。比如“一块细长的石头矗立在山野之中,无语地指着蓝天”,石头自己会“矗立”吗?显然不是,那是“谁”让它矗立在山野,而且恰好以那样的姿态矗立着?神秘的、无法言喻的东西在此显现出来。维特根斯坦说:“世界的意义必定在世界之外。在世界中,一切都那样存在,那样发生。在世界之内没有价值存在——即使有价值存在,它也没有价值。”^{[3]93}这些“本来面目”实际上就处于语言的界限之外,在此处不仅是价值消失了,“我”这个传统哲学意义上的“主体”也消失了,非人称也就出现了。

艺术超越了日常叙事,总是力图运用各种“语言”去书写文字所不能达到的东西。在文学作品中,不少作者总是去追求“言外之意”或“言外之旨”,而“言外”却不一定会是作者的“意外”,王国维区分“以我观物”和“以物观物”两种境界,前者出言外之意却无意外之旨,后者出言外之意则很可能是意外之旨,至少没有刻意用人之情、人之意去约束“物”所透露出来的精神,从而让“物”的“本来面目”直接显现出来,达成石破天惊的效果。“中天悬明月”“长河落日圆”让日月都澄明地展现出来,不受任何“情意”遮蔽,而后才达到“不隔”的艺术效果。

在视觉艺术领域,视觉语言的非文本性让其本身具有一种直接的诉诸视觉的冲击性和神秘性,而这并不意味着所有视觉艺术作品都是非人称书写的产物。达·芬奇笔下的《蒙娜丽莎的微笑》展示出一种神秘的效果:观看者从任何角度望去,都可以发现蒙娜丽莎在望着自己微笑。然而,这种所谓的“神秘”并非某种“神秘之物”造成的,而是达·芬奇通过科学的光线传播原理有意形成的,“蒙娜丽莎的神秘微笑”本身就是达·芬奇的创造之物,是其“意中之物”,并非非人称书写的结果。“达·芬奇创造了蒙娜丽莎的神秘的微笑”深刻地体现了典型的人称性。非人称书写的艺术作品当然也是艺术家有意创作的结果,但作品所表现的则并非艺术家本人的意图。弗朗西斯·培根创作的《肉铺》,原本的意图是想画一只展翅飞翔的鸟,而画出来却完全不是,于是他顺从了画面的意志“以物观物”,紧紧追随这种形象所带来的那种暗黑恐怖的感觉,最终将其完善为一幅富有震撼感的狰狞的肉架!在这个过程中,与其说是培根在表现、诉说,不如说是画面、材料自己在表现、诉说,作品的表达并非创作者的表达,而是无法言喻的神秘之物的表达,是存在于事物、材料本身的没有作者的书写,这就是非人称书写。

非人称书写作为作者隐去的书写,之所以带来巨大的艺术震撼力,并在诸多当代艺术流派中得以体现,在于它具有非常鲜明的特征。具体表现在四个方面。

其一,客体优先。非人称书写对人称书写的超越,实质上是对主体创作的否定。长久以来,艺术创作总是从艺术家个人的语言出发,以“第一人称/我”展现物理世界及精神世界。梅洛·庞蒂坚信,绘画语言不是大自然制定的,而是视觉的创造;绘画要扯破“事物的外皮”,以不同于“自然维度”的“绘画维度”来展示事物的本质^[15]。客体优先与当代艺术对主体表达的阻断是一体的,它所强调的是让艺术创作的过程超越主体表达的欲望,摆脱历史所凝聚的既定疆域的窠臼。它力图让在传统艺术创作中被控制的客体——包括材料、创作场景、作为自然的身体和情感——展现自身的力量,进而尊重其自性和力量所展示出来的殊异性。客体殊异性是钩破已知知识系统的小裂缝的力量,透过这些裂缝产生癫狂或者呓语一般的内在的歧义性和张力,一个新的疆域在此呈现出来。韩国艺术家李禹焕早期评论物派代表性作品《大地 Phase-Mother Earth》认为,

在大地上钻取一块泥土圆柱形并非为了展示它本身,而是去展示被我们所忽略的大地,让观者注意到无言的大地所显示的深刻内涵,而这种深刻的内涵恰恰因为其日常“无用”而未能进入人自身的目的和筹谋的视野而被遮蔽起来。

其二,颠覆与不确定。根据海德格尔的“常人”假设,“我”会在没有觉察的情况下滑向“我们”,不管是“我”还是“我们”的表达都无可避免地让作品陷入既定的疆界之内而缺乏真正的个性创造。为了避免此种困境,非人称书写转而强调艺术家在创作过程中保持开放性,让媒材、现场乃至作为创作主体的自然性部分比如摆脱理性的感官感觉和肉体充分参与进来,打破既定的思维、象征、文化疆界,在不确定的思维与行动之流中找到一种契合和神秘,找到一种无可言传、模棱两可的意味,从而开启一个富有创生性的新世界。

其三,当下性。非人称书写十分强调在创作过程中的“当下”,一方面意味着历史和未来的截断,要求作为创作主体是艺术家必须放下历史所赋予其文化、思想、美学、象征等既定疆界,也要放下对未来的期望和焦虑;另一方面将已界定的过去放入当下范畴中重新考量,也将对于未来的沉思和欲望融入当下范畴中加以描绘。“当下”的思想状态拒绝聚焦于主体,它进入当下范畴与历史互动的相互关系之中,形成一种超出主体之外也超出线性历史的自由探索。每个当下都有终结,同时又肇始着不断出现的开端。于是,艺术的历史就成为不断褶皱的历史,或者说成为块茎的历史,它总是在意想不到的区域和方向伸展出来并成为令人惊奇的世界。

其四,自在与神秘。非人称书写体现了“以物观物”的审美意趣,在本质上体现为“让物自主地显现出来”,或者说让“物成为它自身”,而不是按照艺术家的意志呈现出某个状态。因此,作品显示的是“物”自身的自在性,这并不意味着非人称书写限于琐碎和渺小,相反,任何一种“物”都是宇宙力量的结果,“物”自身的自在性必然是宇宙力量的显现。在这个意义上,德勒兹认为“视觉材料应捕获不可见的力量”^[16]。其实,这种力量不仅是不可见的,也是语言所不能达到的,但却时时处处让观看者沉溺在某种“天启”之中,充满了神秘的静默之美。用维特根斯坦的话说,非人称书写就是要让无法言说的静默者在场并言说,进而展现神奇的艺术效果。

三、非人称书写与物的显现

非人称书写否定主体意图、意志或精神,让静默者说话。那么,谁是视觉艺术中的静默者呢?其答案必然是传统艺术的控制对象——“物”,物的出场才能够打破原有的作者意图中的人类境界,让神秘的一面展开。

(一)视觉艺术中“物”被遮蔽的历史

视觉艺术的历史,可以视为媒材也即“物”使用和创新的历史,也是通过技术对“物”进行役使的历史。在漫长的历史时期,尽管随着技术的发展,媒材变得更加丰富和更有表现力,而所谓的艺术表现或者表达终究是艺术家或者创作主体的表现或表达,物只是作为媒材被用来表现或者表达主体的意志或者精神而已。在这个意义上,阿瑟·丹托认为:艺术品总得要关于某物,因此应当具有内容和意义;其次艺术品必须要借助实物来体现这种意义^[17]。

既然“物”只是用来表达某种内容和意义的媒介,因此它必须尽可能地消隐在内容或意义之中,于是,“艺术家反复润色艺术作品,……材料唯一的作用便是作为呈现内容的载体……材料完全被艺术创作目的所束缚,以一种物的形态成为艺术家操控的工具”^{[18]10}。物自身的表达欲望根本不在艺术家的考虑范围之内,而是被禁锢在艺术家的创作目的和理性之中。这种禁锢穿越时空。1701年海雅钦哲·雷高德(Hyacinthe Rigaud)为路易十四创作的肖像画中,人物的篷袖所展现的纯棉材质如此惟妙惟肖,以至于观看者根本不会注意到优化材料自身的材质属性。中国画家冷军2007年创作的《肖像之相——小唐》中,画作中的棉质篷袖同样十分逼真,油墨自身的材

质特征也同样被巧妙地掩盖了。更加彻底地抹去物的印迹的是当代抽象绘画,其最大的特征就是运用极其简化的造型要素安排来表达一种纯粹的精神。康定斯基(Wassily Kandinsky)就特别善于运用纯粹的点、线、面来遮蔽具体的物象,用灵动的几何图形以及颜色来触及人的精神世界。蒙德里安(Piet Mondrian)则善于运用线条和色块来表达某种纯粹现实。瓦尔特·赫斯评论说:“形,纵使它是完全抽象的和类似一个几何形,也有它的内在声响,是一个精神性的东西,具有和这一形同一的性质。”^[19]抽象主义所追求的简洁的形以及更少的物,在更加深刻的实质上遮蔽了材料自身的特质语言展现的可能性。

(二)“物”在时空裂缝与情感失控中显现

尽管在人类艺术史上,发挥主体作用进行艺术创造是如此强烈的一种欲望,在很长时期遮蔽“物”或媒材的力量成为艺术家们下意识的共谋,物或者媒材的力量总在不经意间在时间和精神的裂缝中展露出其不可磨灭的特质。《蒙娜丽莎的微笑》在创作完成不久之后如此完美无瑕:眼神灵动,嘴唇红润,皮肤细润到可以隐约看到毛孔^[20]。然而,经过两个世纪的岁月,“如今这幅完美的作品由于氧化而变黄,嘴巴不再红润,眼神也变得浑浊,由于出现大量的龟裂,皮肤不再湿润,颜色严重失真,毛孔也不再清晰”^{[18]37}。卡基米尔·马列维奇(Kazimir Malevich)的《黑方形》就是一个纯黑色的方块,经过88年的岁月发生了很大的变化:“开裂、划伤和褪色,好像它是在过去88年中被不断修补的破窗户。”^[21]这些案例都表明,不管当初的创作者如何处心积虑地运用高超的技术来压抑物的力量的显现,这种力量总是倔强地随着时间的迁移发出自己的声音。就如经过岁月演化的《黑方形》,褪色的深蓝带来了更加深沉的意味:不管多么深刻的沉重和压抑,都会随着时间流逝而淡化,只剩下无尽的破败的感伤;而隐隐透露出来的白色裂纹,却意味着重生和光芒会在死亡之后显现。不管是颜色变化还是裂纹出现,都无非是绘画材料这样的物自身的属性和力量,这种深层的价值和意味超越了创作者刻意的筹谋,是物自身所呈现出来的勃勃的艺术生机。

(三)视觉艺术中的“物的转向”

随着视觉艺术实践的深入,“物的转向”不可避免地到来。“物的转向”又称为“物转向”,是在当代语境下重新发现“物”的内涵和意义,并将其作为艺术语言进入到观看者的视野之中。物的转向有着深刻的必然性:首先,人类社会物质生活的发达,让物的作用日益凸显,必然引发对物的关注。杜尚1917年把签上自己名字的小便池命名为《泉》并作为艺术品展览,这在某种程度上是把现成的人工制品作为艺术品的开始,也是“物”以其本身作为艺术品的开始,而后大量的工业制品如达达主义的复印件、博伊斯的油脂椅、赛拉的巨型钢板等都作为艺术品展示出来。这些作品揭示了现代工业品如何进入生活,甚至限定或形塑人的生活和历史。汪民安通过自身与家用电器的相处来审视这些机器如何构建出人的内在生活和身份:“住宅经验,既是一个空间经验,也是一个家用电器的使用经验……这些电器,重塑了人们的生活,因而重塑了历史。”^[22]这种“物”的历史传记在一定程度上揭开了当代艺术“物的转向”的价值。其次,社会生产力的发展,让更多的物成为艺术创作的媒介,也给物的在场和展现提供了空间。日本艺术家杉本博司利用静电会给底片留下印痕的原理创作了“闪电原野”系列作品,让狰狞的闪电得以捕捉和显现,成为展现闪电的生命力量的艺术作品;土耳其艺术家雷菲克·阿纳多尔(Refik Anadol)从脑电图中收集认知控制的数据,并构建出一套独特的编程算法,而后将之转化为多维的视觉结构,从而让记忆的历程以生动的画面展示出来,形成名作《量子记忆》。其他的大型作品和需要科技更多参与的作品,都利用现代技术的发展,发掘了过去不可能作为艺术媒介的材料物,让物的力量有了更多的展现。最后,科学技术对物的日益深刻的揭示也让物有了更加丰富的内涵。就如前述阿纳多尔的作品,正是因为心理学研究的丰富成果揭示了大脑的记忆运作过程,以及这种记忆运作过程的神经算

法特质,才给了他丰富的灵感,让不可见的脑的运作历程显露出来。戈德斯沃西曾创作这样一件作品:他从河流中收集了红色的含铁小石头,并将它们磨成细粉。用力将它们压缩成球状,而后扔进河里。鲜红色的河水很快流淌出来,周围的水也充满了漩涡状的深沉的红色调。戈德斯沃西想把石头描述为流体,因为从科学的角度看似坚固的石头实际上最初可能是柔软的流体,而后才凝固、坚硬而成为稳定的似乎坚不可摧的东西。他的艺术品就是要让观众发现隐藏在石头这一物中的历史和本质。

上述三个方面的原因使得视觉艺术领域在当代呈现出非常明显的“物的转向”,大量揭示“物”或展现“物”的作品被创作出来,甚至形成自觉的创作流派,比如“物派”(Mono-ha)。李禹焕说:“Mono-ha(物派)指的是一群努力使‘原样’成为事物‘原样’的艺术家。”他所强调的不是“物”的日常性,而是“物”的非日常性,因为“物”的日常性不过是主体所感知的并被人的目的性所统摄的部分,而“物”的非日常性才是不被人的目的性所笼罩的“神秘之所”——“原样”^[23]。“物”并不是因为要被我们感知而存在,而是因为存在而被我们感知。换言之,“物”有着不受意识控制的独立性,艺术家必须让“物”自身说话,让“物”自身显现其存在的意志,尤其是让“物”被遮蔽和被压抑的地方显现出来。

(四)“物的转向”的理论追溯

“物”在艺术中的显现并不仅仅是实践的产物,也是理论发展的必然结果。“物的转向”在理论实质上是对康德过度高扬人的主体性、压抑客体的价值的不满和反叛。在康德眼里,融涵着感性、知性和理性的主体的认知结构具有强大的自主力量,可以通过先验的形式来给自然和物立法,物必须在主体的参照下书写自己的命运。海德格尔对此进行了深刻的批判,认为对主体的过度推崇导致将世界把握为一个任由人勾画的图像,“人施行其对一切事物的计算、计划和培育的无限制暴力”^[24]。这是一种对象化的暴力,不仅失去了物,也让人无法与自己的本质相遇。通过对壶的生存论分析,海德格尔发现了天地人神都汇聚在物上:“在倾注之赠品中,同时逗留大地与天空、诸神与终有一死者。这四方(Vier)是共属一体的,本就是统一的。它们先于一切在场者而出现,已经被卷入一个维一的四重整体(Gevient)中了。”^[25]物不再是与人对立的一个被把握的对象,而是天地人神这个总体的一种栖居之地,一个神秘的怀抱,“人和天地神的游戏就是物的运作,就是物的物化”^[26]。在海德格尔之后,拉图尔(Bruno Latour)系统地建构了“准客体”的概念以消除主体和客体之间的对立,并将其视为四大社会资源要素——自然、社会、语言和存在的融通之地,物在这个体系中有重要的一席之地。在他的另外一个重要理论行动者网络理论中,物或者非人存在者也可以发挥行动元(agent)作用,推动世界演化。在他的体系中,物取得了和人同等重要的位置。昆汀·梅亚苏(Quentin Meillassoux)进一步让物从与人相关涉的绳索中解放出来。他通过原化石——即人类乃至生命出现之前的远古物质——的存在,来破解康德人为万物立法的判断^[27]。作为当前哲学研究的一个重要方向,“物的转向”在不同哲学方向上有不同表现:“在科学技术哲学中,物转向意味着其摆脱先验研究路向,关注经验研究;在伦理学中,物转向意味着其摆脱人类中心主义,关注物的伦理性;在生存哲学中,物转向意味着开始摆脱理性传统,关注身体研究。现象学的物转向意味着摆脱先验意识,关注语境。”^[28]这些理论揭示了物存在的独特价值,让物从人的主体的统治下解放出来。

对艺术创作中物的价值做出更加深刻论述的,包括海德格尔和德勒兹。前者在《艺术品的本源》中,区分了纯然之物、器具和艺术作品。纯然之物是自然的产物,没有任何艺术性可言;器具的器具性在于其有用性,而在有用性背后则有隐藏的可靠性作为本质的保证。艺术作品具有自足性:“艺术作品以自己的方式开启存在者之存在。在作品中发生着这样一种开启,也即解蔽(Entbergen),也就是存在者之真理。在艺术作品中,存在者之真理自行设置入作品中了。艺术

就是真理自行设置入作品中。”^[29]存在的真理与其说是人所预设,不如说是物自身的本质纯然显现并进入到人的视野之中。比海德格尔走得更远的是德勒兹,他在《差异与重复》《千高原》《培根:感官感觉逻辑电影1、2》《皱褶:莱布尼兹与巴洛克》等作品中反复提到“草图”这一概念。所谓草图,就是艺术家用来打破既有艺术思维乃至艺术规则的一种非预期的行动过程,它不仅意味着一种艺术思维方式,也意味着一种艺术行动方式,更意味着一种艺术理解方式:不再局限于源自历史的价值观念和话语体系,而是深入到作品生成的丰富多彩的过程中,高度重视画家的即时行动所带来的开辟世界的价值。在创作者放弃自我的主体控制的行动中,物的力量不可避免地展现出来,而且要打破疆界,创作者也必须凭直觉让材料的力量显现出来。在《千高原》中,德勒兹着重探讨“材料”如何“造就力量”,认为“材料力量”并不是来自材料语言的“统一性”,也非来自材料语言的“象征性”,更不是来自作品所展现的画面形象的叙述性,而是出自材料之间的物理多元分子运动。他称这种“符号—粒子”(signes-particules)的激烈运动为不可见的“宇宙力量”:“材料,乃是一种分子化的物质,且应该赋予之‘传送’力量的称呼,它属于宇宙力量。那不是物质在形式里找到可感的、可理解的原则,而是涉及到以另一种范围,转化、传送力量的材料:视觉材料捕获了这种不可见的力量。”^[30]只有这种宇宙的力量才不接受人的主体性的安排,才能超越创作者或人的“常人之见”,打破现有的思维和文化疆界,展现出蓬勃的创造力。

四、非人称书写的艺术表现路径

非人称书写从“物称”的角度进行表达和诉说,其根本的特质就在于让物在作品中得以充分显现,从而让物的内涵得以充分揭示,并由此达至德勒兹所说的“宇宙力量”以及海德格尔所言的“天地人神”共舞。然而,“物”中出场并进行艺术表达的究竟是什么?它是如何得以出场的?又是如何被认出并得以有效表达的?这些问题恰恰是非人称书写的艺术表现的关键问题。

(一)物性的出场

1. 物性的显现

作为视觉艺术,“物”作为本体显现出来,其显现的一定不是形状和颜色,因为那些显而易见的东西早已被艺术家所役使、所赋予并因此丧失了其本体性而成为一种客观对象。要超越这种主体控制下的客观之域,艺术创作的“物的转向”并不是简单地要重视物的价值和作用,或者直接用“物品”取代艺术创制,而是必须进入到一个更加深奥而神秘的意味之中。对此,托尼·史密斯(Tony Smith)的表述非常具有代表性:“我对事物的深奥与神秘感兴趣……比方说,一只本宁顿陶罐(a Bennington earthenware)拥有微妙的色彩,巨大的形制,对材料的笼统暗示,慷慨大度,宁静端庄,令人觉得安心——这些品质都超越了纯粹的用途。它不断地、一次又一次地滋养着我们的的心灵。”^[31]¹⁷⁵这种在物上呈现的“深奥和神秘”的特性就是物性。新物质主义批评的代表人物比尔·布朗(Bill Brown)在《物论》中将物分为 object 和 thing 两个层级,前者指向作为认识或使用、支配对象的客体,后者则指向物本身,其核心意涵就是物性:“当客体不再为我们工作时,当钻头破裂,当汽车抛锚,当窗户脏了,当它们在生产和分配、消费和展览的环节中停止流动,不管多么短暂,我们已经开始面对客体的物性(thingness)了。”^[32]根据这样的表述,布朗所说的物性,实际上就是物在其使用功能消除之后所留下的存在的本质。那么,艺术中尤其是在视觉艺术中,物性究竟是什么呢?有学者认为物性的实质是物的意义呈现或物的符号表意系统^[33]。这里实际上存在着一种风险:这些所谓的“意义”或“表意系统”很容易成为主体的认知结构所规约的东西,从而让物难以真正避免客体的命运,也容易如德勒兹所说的,这些所谓“物的言说”也容易使艺术创作陷入陈词滥调之中。

如果物性不是形状、颜色这些在视觉艺术中被役使的东西——当然不是说这些东西在物性

显现中没有出场,只是说它们并非物性本身——也不是这些形状、颜色等物质属性所带来的符号、意义或者表意系统,那么物性究竟是什么?弗莱德引用美国艺术家贾德(Donald Judd)有关作品有趣性和材料特殊性的言论并指出:“与物品的形状一样,物质材料本身并不能再现、指涉或暗示任何东西;它们就是它们自身,而不是任何别的东西。而它们所是的东西,严格地说,却不是某种被抓住的、被直观到的、被认识到的,或是被一劳永逸地看到的東西。毋宁说,一种特殊材料的‘顽固的特性’,就像形状的整体性一样,只是在一开始(如果说不是早于一开始的话)被呈示,或被给予,或被确立的东西;相应地,对这两者的体验乃是能够让材料本身不断地以其自身的实在性、‘客观性’、除它自己之外的空空如也,来面对观众的那种无休止性或无可穷尽性的体验。”^{[31]175}

通过上述话语似乎可以看到,所谓“物性”,是指能够展示物本身的特性而又不可言喻、不可界定的东西,那些具有“物的转向”意味的艺术作品,所展开的无非就是物的顽固特性、是其所是品性所诉说的艺术话语。贾德的艺术作品总是喜欢用“无题”来命名,就是为了避免物性被界定、被指涉、被隐喻,从而保持其是其所是的状态。比如他的《无题:1961/1993—94,切割的黑木板放在坚韧的全毛边桑皮纸上》,中间被圆弧形切割的黑木板让白色的木质露出来,而周围不整齐、不圆滑的切割痕迹则展示了木材本身的分子引力,淡黄色的桑皮纸很好地把这些特征衬托出来;坚韧的桑皮纸有着不加掩饰的粗糙,而周围被撕开时留下的毛边生动地展示了桑皮纸不甘被摆布的顽固性。贾德的整个创作并不是为了掩盖材料的特性而体现自己的意图,而是让材料物的顽固的属性显现出来,以其自身的力量向世人宣称:看吧,这就是木头,这就是桑皮纸!

虽然话语如此直接、简单,用后现代主义的话来说,就是艺术直接放弃了对任何观念和象征的表达,反而转向“物”的瞬间质感呈现,展现为人和物之间的直接的感性沟通。德勒兹强调应该用“就是本来就该有的样子”来看待艺术作品:“所有叙述关系都不见了,仅有一种事实;一种不含任何故事,不再呈现任何事物的纯粹绘画(或雕塑),那是自身运动凝结表面元素的持续喷涌。”^{[34]129}然而,这种瞬间的呈现却展示出强大的力量,无法一次性地被呈示、被给予和被确立,反而带来无限丰富的可能性,带给观众“无休止性和无穷尽性的体验”。就如前述贾德的新材料绘画,好像非常简单,但观看者却瞬间被这种有趣的“物”的装置所吸引,在如获天启般的体验中产生无限遐想。这种无穷的体验来自空间的变化和时间的绵延,前者让观看者在不断变化位置、关系、光线和空间语境条件下获得不可穷尽的体验,后者则是在时间的绵延中观看者的体验总是在不断延伸。“正是这种似乎达到了永恒的自我创造的连续与完整的在场性(presentness),被人们当作一种瞬间性(instantaneousness)来加以体验,仿佛人们只要再敏锐些,那么,一个单纯的瞬间就足以令他看到一切,体验到它的全部深度与完整性,被它永远地说服。”^{[31]177}

2. 包含在“物”中的关系的显现

尽管物性是不及物的,是物的自在本性或存在的真理的顽固展现,然而其作为宇宙力量的显现,不可避免地处在关系之中。如前所述,海德格尔认为,物是天地人神汇聚之所;拉图尔则相信,人与物作为对称性的行动者一起构成了复杂交互的“网络世界”,在这个世界中,自然(实在)、社会、语言、存在四种资源作为“准客体”在此网络中连接起来形成一个包容性的中间王国,一个非现代的世界及其体制的本真而共同的家园。由此,物性不仅作为自在的存在者,也不能不作为关系的存在者。尤其在人造物极大丰富的这个时代,日益复杂的物让人的作用在人—物关系中日渐衰退,更确切地说,我们生活在物的时代,正如前述汪民安关于家用电器的传记,物不仅推动了生产的方式,也推动了生活的秩序和生活的方式,成为联结诸多因素并发挥着重要作用的“行动者”。

在当代艺术中,不少作品都会把物作为关系的汇聚者或复杂的行动者。中国艺术家徐冰把

“9·11”事件当天在曼哈顿下城所收集的双子塔的灰尘吹散,铺满展厅的地面,并在灰尘之上写下中国古代最为知名的禅语:“本来无一物,何处惹尘埃。”“灰尘”成为这一作品的关键组成部分。他引用美国作家安诺·索罗门的一段话来说明其内在蕴涵:“徐冰在‘9·11’之后虚空的日子里,从下城收集到的这些灰尘,不仅是具有寓意的;它还包含着那个九月的微风中夹带的寻常与不寻常的内容,融汇着那一天所带来的独有颗粒:大楼在倒塌中转化成的粉末,从大楼中散落而出的、如枯叶般的纸片,以及人类质地的灰烬,所有这些在火和力的作用中,融合成一种统一的、永恒的纯粹,并与每日的尘埃混杂在一起。过去10年,关于‘自由塔’以及‘9·11’纪念碑的、冗长而毫无结果的争论中,没有人注意到,其实这座纪念碑早已在那里:就是那些尘埃本身。”^[35]也许是由于索罗门对中国文化缺乏深刻了解,他并没说到徐冰在尘埃之上写下的那句话给尘埃所带来的丰富蕴涵:人生充满了苦难,再豪美的繁华都会如化作尘埃并被风吹散;只有放下执着,接受存在的无常本质,才能够通达解脱的彼岸。人类的繁华和苦难、个人的反思与悲叹、大地的承载与统一、自性的升华与神圣,都汇聚在这微细的尘埃里。尘埃也作为一个行动者,无言地去引领着观看者思索有关自然、社会、语言、存在的微妙互动。

另一个十分显著的例子是美国艺术家詹姆斯·特瑞尔(James Turrell),他十分善于运用光 and 空间、时间来把更多复杂而神秘的关系融汇在一个装置之上,他的“天空之城”主题系列作品就有这样的特质。其中一个作品安置在曾属于紫禁城一部分的安景缘酒店内,原址上曾经是始建于明朝、距今600多年的嵩祝寺。在酒店内,营造出了一个方形的空间,屋顶上开着一个方形的玻璃天窗,而在地板上则摆放着一排排禅修的垫子。展览开放时间固定在17:00—19:00的日落时分,邀请观者坐着、枕着、躺着,以一种最舒适的姿势观看着从天窗上洒落下来的橙红色落日余晖,而在墙壁和屋顶的其他部分,人造的光线与天窗的颜色相互映照,在音乐的伴奏下渲染出一种奇妙的氛围。于是,古老的富有宗教色彩的建筑、天光与人造光、音乐的弥漫、时间的蔓延、人的沉思、心灵的澄净,都被这一装置贯通起来,在时空中游戏。

(二)权力的让渡与身体翻译器

让物自己说话表达自身,这意味着创作者在非人称书写中必须放弃作为主体掌控一切的冲动,把表达的权力让渡给材料本身和现场,在物即材料和场景,与身体——另外一种物——的相互冲撞、纠缠中,让物性以及蕴涵在物性中的关系显现出来。这并不容易。正如德勒兹所说,画家面对的并不是一张空白的画布,它早已为社会见解、意识形态或者精神象征所充满,画家必须消除这些已经充满了的东西,从而让媒材的力量显现出来。画家弗朗西斯·培根对此有非常深刻的体会和见解,在接受David Sylvester的访谈时描述了自己绘画的一次经历:“一天,我正描绘某特定人物的头像,当时心情很颓丧,用的刷笔很大,外加大量的颜料。我非常自由地涂抹着颜料,最后,就真的忘我了,自己做什么都不知道;我突然发现,那正是我要记录的影像,事情就这么对了。这些绝非是有意识的,与图像式的绘画也毫无关系。这样的绘画从未经过分析,正因为如此,这样画出来的作品比图像式的绘画更犀利,因为它有绝对属于自己的生命。它径自活着,好似有人布下陷阱要捕捉的影像,所以能把影像的本质传达得更加犀利。艺术家只有如此才能敞开心胸,或者容许我称之为:打开感觉的阀门,以更加落拓的姿态恢复生命的旁观者的身份。”^[36]在上述过程中,培根真切地表达了他的经历,“真的忘我了,自己什么也不知道”表明作为创作者的他在此过程中并未力图表达自己的意志,也放弃了用意志去控制绘画的过程;用很大的刷笔,让颜料涂抹“做自己的事情”,展示自己的生命,此刻媒材——刷子和颜料——实际上接管了创作的过程,让其内在的力量有效地显露出来。这并不是说,创作者毫无作用,他“打开感觉的阀门”,用自己的心去感知那让自己欣喜或战栗的生命。

表达权力的让渡带来的一个重要矛盾在于:既然主体不去表达自身,那作品如何被创造出

来?换言之,由创作者制作的作品如何能够避免表达自己的意志?这不得不让另外一个物——身体——出场。在传统观念里,身体是思想的附属物,思想对身体的控制体现出艺术家在表达上的精准程度。然而,当代艺术充分关注到了身体迥异于主体的价值,身体的独立意志得到了认可与尊重。

身体的独立意志在弗洛伊德那里已经得到了一些揭示,他有关潜意识的描述已清晰地显示“本能”为身体所带来的巨大的违拗自我意志的力量。身体具有一种“物”性,而不完全是自我的一部分。人总是试图控制身体作出富有目的的行动,而身体却总是会产生偏差。哪怕反复练习同一动作,身体也只能做到每次动作无限相似,但却永远无法完全相同,身体任何一个部位都是如此。身体是矛盾的,不是人可以完全控制的;它既属于人本身,也属于外部世界。身体更像是外部和内部之间的中介,它成为人与外界对话的窗口。虽然意识和身体无时无刻的合作并相互感应,但并不完全同步。

身体自身的不透明性是艺术作品无限差异的主要源泉之一。人操控身体去感知世界,其实是身体翻译了世界并由此产生了感知。然而由于作为主体的人可能并不知道身体如何翻译,身体也并无彻底执行主体的思维和意图,因此这种感知既不透明也不稳定,从而让“物”在不同场景下可以向人展开一切可能的随机性。另一方面,艺术家的思想和欲望只有通过身体的翻译,才能够呈现为作品,而身体的不透明性让这种翻译产生了打破缠绕于“物”的既有疆界的可能性,从而让一个新的富有创造性的世界得以展开。

李禹焕的作品在很大程度上展示了身体作为翻译器所带来的震撼景象。1973 年 9 月 10—22 日他在东京画廊中展出了“From Line”和“From Point”(共有七幅画,宽度为 60.5 至 182 厘米,高度为 1 至 2 米)系列作品。正如其标题所暗示,“From Line”系列画作是由使用圆头刷(pinceau rond)连续画在宽边的空白四边形画布上的大量线条组成。艺术家将线条从画布顶部开始延伸到底部,直到它看起来从视线中消失。“From Point”系列作品体现了更大程度的变化的特征,用点状或涂抹状色块取代了线条的延伸,在不添加颜料的情况下,始终运用相同的刷子绘制出相同形状,然后艺术家再次补充刷子上的颜料供应,继续开始这种连续绘画的过程。

从这两个系列中可以看到,艺术家总是试图在画布上画上线或点,画家的动作不断重复,然而身体总是不经意间在重复的过程中制造出种种差异,以至于线条与线条之间并没有相同的开端,也没有任何两个线条之间有着相同的尾部;同样,在各个点之间也没有任何两个点是完全相同的,不管是墨色的浓淡还是形状的方圆。很显然这种由身体所带来的差异突破了线条和点的单纯,让观看者退想到一种无可言喻的意味,重新发现看似单调而明确的线条和点原来有着自身的复杂性,从而突破了线条和点原有的疆界,或者说突破了一种由日常惯习所带来的文化规定性,让一个新的疆界显现出来。

身体在艺术创作过程中并非艺术家意志的附庸,它有自己的意志和倾向,但作为翻译器,它沟通了艺术家和材料、世界之间的关系。很显然,身体作为翻译器在一定程度上放大了非人称书写,因为身体既非艺术家之“我”,也非为材料本身服务,更没有直接映现世界。它作为独立的力量参与到作品显现的过程之中,在与艺术家、材料的相遇中形成无处不在的灾难、意外和差异,在灾难、意外和差异中开疆拓土,构建出一个震撼人心的新世界。

(三)物的显现与观看

“语言的意义即使用”,因此物的表达虽然是自在的、不及物的,然而这种表达终究需要通过“使用”才能够真正得以显现出来。这里的使用之所以加引号,目的是强调并非如日常生活中使用一个工具那样在理解了工具的可用性之后才上手使用,对物性认识的无穷性和非功利性决定了视觉艺术中对物性的“使用”在本质上是一种观看与倾向的选择。换句话说,物性只有进入到

观看者的视野,才真正显现出来。但观看者对观看倾向的选择,则可能如物性的体验一样,是无休止的和无穷尽的。

对物性的观看和选择,首先发生在创作场景中。那么在创作场景中“艺术何时与如何发生”?有一种观点认为艺术肇始于作为艺术家本体体现的艺术家意志。在古典艺术创作中,艺术家的意志异常坚定。就如米开朗琪罗所说,在塑造大卫之前,已经有一个大卫存在于石头中了,他要做的不过是把石头上不属于大卫形象的部分去掉而已。在此过程中,艺术家的意志坚不可摧、不容变异。然而现代艺术创作过程中,艺术家意志是不稳定的、模棱两可的,呈现出一种内在的离散、振荡和弥漫。波洛克(Jackson Pollock)这样描述自己创作的经历:“当我在我的绘画‘里面’时,我对自己在做什么是没有意识的。只有经过一个‘熟悉’阶段之后,我才能明白我在干什么。我不害怕改变,毁掉形象,等等,因为画是有自己的生命的。”^[37]在这个过程中,波洛克说他“不知道自己在做什么”,这是他的意志并没有参与到创作过程中的象征。他的任务就是观看油漆的滴淋所带来的生命显现,并从中体悟它所试图表达的东西,进而协助它完成这个意图。

值得注意的是,尽管艺术家放弃了自己的意志,但却在物展示自身生命的过程中作为一个观看者参与其中,并对物的成果进行了选择。如果没有艺术家的观看与选择,油漆将会继续滴淋,最终陷入彻底的混沌之中,泯灭于杂乱的表象。在前述例子中,培根同样放弃了自己的艺术创作意志,在画一只鸟的时候跟随材料自身的意志,观看画笔自身的运作并尊重它所意图表达的东西,最终才形成《肉铺》这样一个让人灵魂战栗的名作。没有艺术家的观看与选择,物就难以作为艺术品进入到其他观看者的视野之中,难以产生真正意义的显现。就如在乡野之中无人问津的石头,虽然也有存在的真理,虽然也展示了宇宙力量,但没有进入观看之前,它们只能处于未命名和不显现的状态,唯有通过艺术家的观看与选择,物性才得以澄明和实现。

另外一种观看发生在展览场景中。由于物性的显现所能带来的体验具有无限或无穷性,所以任何物性所带来的感性是无法由创作者或者选择者来加以唯一的确认,必须付诸其他观看者来让这种物性进行敞开。“由于实在主义作品依赖观看者,没有这样的观看者就是不完整的,因而它就一直在等待他。”^{[31]173}为了让这种观看更加有效地发生,弗莱德发现,物性展示的作品,也就是他所指称的实在主义作品,往往需要一个剧场——一个合适的展览空间——来展示其无穷的物性,并为观看者带来一种深刻的感性。李禹焕将精心挑选的鹅卵石带回展览场景中,并在石头背后竖立一块铁板。铁板与石头的材料力量都在彼此的空间创造中显现出来:一方面,铁板的人为属性斩断了石头的自然标签,让这块自然中平淡无奇的石头如此直观、如此明显地凸显出来,作为其本身而非自然界的一分子凸显出来;另一方面,石头也让铁板从诸多工业材料中解放出来,让它成为铁板本身,展现出其作为人造物的特征。铁板与石头相互帮助对方拔掉身上的标签,开拓一个无标签化的空间,以最纯粹的材料力量进行了自己的表达。某种意义上说,铁板就是石头演出的幕布,物性就在这个幕布所区隔出来的剧场中呈现自身无尽的精彩。有些作品采取了更大的剧场。理查德·塞拉(Richard Serra)的雕塑作品《时间问题》的主体是高大的生锈而粗糙的六块钢制高墙,在没有任何其他支撑的情况下,被简单地竖立在地面上,被放置在一个没有任何吊顶的开阔的展览馆内。这个巨大的展览馆就是一个剧场,让这些几十吨重的钢墙给观看者带来一种迫在眉睫的灾难感,轻易打破了观看者对钢板标签化的假设和实质的概念。

上述作品是让物性在剧场中静态显现,而有些作品则让物做出动态表达或演出。李禹焕的大量作品往往绘制在大幅的白色画布上,每一大张画布就构成了一个笔墨的剧场。他的其中一个作品,是用圆头画笔和单一的色彩在画布上自上而下画出几乎相同的直线,颜料最初饱满而厚重,而在笔簇的尾端则由于笔与画布的摩擦显现出干枯与分岔。在这个画布构成的剧场上,笔墨的表演让刷子的运动轨迹、刷子的纤维、刷子与画布的摩擦、颜料的自身粗糙的颗粒得以显现。

既然物在剧场中显现、演出,那么观看者也必须走进这个剧场,才能够真正地观看。即便是李禹焕画在平面上的作品,观看者也必须进入到画布与墨线之间的剧场中,才能够体验到那由简单的笔簇所带来的艺术感性。至于大型剧场,则展现出与观看者更加复杂的关系。首先,任何大型剧场都具有很强的“邀请性”。这种邀请一方面来自作品所在的空间本身,其巨大的空间往往让观看者感受到有一种自由进入其中;一方面则来自作品本身,“物”自身的自在性和由此表现出来的感官冲击性,或者如贾德所宣称的有趣性,都往往会在一瞬间向观看者发出巨大的邀请,使之产生浓厚兴趣。其次,更加奇妙的是,一旦进入由展览空间和作品构成的剧场,观看者就会发现其对自己有一种“推拒的力量”。这种“推拒”的感觉实际上来自作品的未界定性,如前所述,创作者无法界定物性或无法赋予其确定性的意义,因为在非人称书写中,物只是其本身。就如塞拉那巨大的钢板,观看者最初也许想探寻创作者在表达什么,但一旦有这种想法,他/她就会被拒斥于作品之外,他/她发现这只是钢板而已,没有命名,没有定义,也没有任何所谓的意图或人类惯常地认为艺术应该有的东西。这意味着观看者必须参与到剧场当中,成为剧场的一部分,并与物性的表达产生某种神奇的感应,观看才真正发生。这正是史密斯所宣称的“实在主义作品诉诸唯一的观看者”,这是“一个人的观看”。这并不意味着在展览的现场只有一个观看者,而是说不管有多少观看者,每一个观看者都必须自己确立与作品、剧场的关系,而后才能够领会来自物性的“深奥与神秘”,如人饮水,冷暖自知。于是,作品自身的无限性和无穷性就从两个方面显现出来:一方面是观看者“从各个不同的位置,在不断变化着的光线与空间语境的条件下,去把握对象的时候”^[38]所产生的不同的体验;另一方面则是不同的观看者所产生的不同的独特的体验。非人称书写的作品始终有一种悬而未决的意义和秩序,不仅创作者没有完成,观看者也始终处于对其持续的完成之中。

关于观看,可能不得不提到德勒兹所说的“无器官身体”,或者说是一种“没有标记”(non-marque)的原生组织:“没有嘴巴没有舌头没有牙齿没有喉咙没有食道没有胃没有肚子没有肛门的重新建构自我的人。”^[34]⁴⁷没有器官意味着没有辨别、没有功能、没有概念乃至没有秩序,有的只是强烈的感官感觉,只是神秘或震撼的感受。这才是非人称书写作品的观看姿态,如此才真的能够让“非人称”的无可言说的深刻意涵展露出来。

五、结 语

非人称书写是让物以物性的本来面目进入到艺术创作历程中,以打破主体以及构成主体的人类固有价值观念和意识形态的宰制与束缚,让无法言说的神秘之物乃至宇宙意识得以显现,从而形成突破性创新的方法论道路。语言学转向为这一方法论打开了思维可能性,后人类主义则为这一创新道路提供了精神指向,物的转向以及物性哲学则为之展开了具体的思想版图,这让非人称书写成为一个顺理成章的学术话语,为理解西方现当代视觉艺术、推进丰富多彩的艺术创新带来一个摇曳多姿的想象空间。从物的因素被压抑到物性作为主体进行自在的表达,是人类视觉艺术的不可回避的进化历程。然而,物性作为视觉艺术的表达主体并不意味着它可以孤立地展开自己的表演,相反,不管是海德格尔天地人神的共戏还是拉图尔的行动者网络,都寓示着物性的表达必须置于与身体、空间和观看的关系之中,在深刻的互动之中构建感官的震撼。毫无疑问,前述阐释还处于初步阶段,还未能分析非人称书写的表达要素以及表达路径的具体类型。特别是在当前人工智能蓬勃发展,新技术、新材料不断涌现的背景下,“物”正在展现出全新的面貌,也以过去未曾有过的姿态“摆置”人类,如何运用非人称表达来探索他们在艺术中的作用和价值,也一定是一个有趣的话题。

参考文献:

- [1] 迈克尔·达米特. 分析哲学的起源[M]. 王路,译. 上海:上海译文出版社,2016:4.
- [2] 维特根斯坦. 维特根斯坦选读[M]. 陈嘉映,主编,主译. 北京:商务印书馆,2023:139.
- [3] 维特根斯坦. 逻辑哲学论[M]. 黄敏,译. 北京:中国华侨出版社,2021.
- [4] 王宁. 后人类时代的来临与后人文主义批评的崛起[J]. 文艺理论研究,2024(6):39-47.
- [5] BRAIDOTTI R. Four Theses on Posthuman Feminism[G]//GRUSIN R,ed. Anthropocene Feminism. Minneapolis: University of Minnesota Press,2017:23.
- [6] GANE N. When We Have Never Been Human, What Is to Be Done? [J]. Interview with Donna Haraway. Theory, Culture & Society,2006(7/8):135-158.
- [7] HARAWAY D. Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene[M]. Durham: Duke University Press,2016:101.
- [8] 江玉琴. 后人类主义新维度:一种赛博格主体与主体性报告[J]. 文艺理论研究,2024(6):48-59.
- [9] 尚必武. 非人类叙事:概念、类型与功能[J]. 中国文学批评,2021(4):121-131.
- [10] FLUDERNIK M. Towards a "Natural" Narratology[M]. London & New York: Routledge,1996:13.
- [11] PRINCE G. A Dictionary of Narratology[M]. Lincoln: University of Nebraska Press,2003:65.
- [12] 罗·伯戈因. 电影的叙事者:非人称叙事的逻辑学和语用学[J]. 王义国,译. 世界电影,1991(3):4-25.
- [13] 刘宏伟,马美. 非自然的内容、非自然的形式——电影叙事的非自然性[J]. 外国语文,2024(2):53-64.
- [14] 杨朝军. 非人称构式的界定[J]. 外文研究,2022(4):1-7.
- [15] 林骧华,朱立元,居延安,等. 文艺新学科新方法手册[M]. 上海:上海文艺出版社,1987:318.
- [16] DELEUZE G, GUATTARI F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia 2[M]. Minneapolis: University of Minnesota Press,2005:343.
- [17] 阿瑟·丹托. 寻常物的嬗变:一种关于艺术的哲学[M]. 陈岸瑛,译. 南京:江苏人民出版社,2012:111-112.
- [18] 于杰. 材料的力量:西方现当代美术作品的一个解读视角[M]. 重庆:西南大学出版社,2022.
- [19] 瓦尔特·赫斯. 欧洲现代画派画论[M]. 宗白华,译. 桂林:广西师范大学出版社,2002:135.
- [20] VASARI G. Vies des Peintres, Sculpteurs et Architectes les Plus Célèbres[M]. Paris: Chez Boiste,1803:27-28.
- [21] SCHJELDAHL P. The Prophet-Malevich's Revolution[EB/OL]. (2003-05-25)[2025-04-10]. <https://www.newyorker.com/magazine/2003/06/02/the-prophet-2>.
- [22] 汪民安. 论家用电器[M]. 开封:河南大学出版社,2015:206.
- [23] TATEHATA A. Mono-ha and Japon's Crisis of the Modern[M]. Translated by Alfred Birnbaum, Londres:2002:232.
- [24] 陈永章. 后现代公共行政理论的纲领及其反思[M]. 沈阳:东北大学出版社,2021:139.
- [25] 海德格尔. 海德格尔选集[M]. 孙周兴,选编. 上海:生活·读书·新知上海三联书店,1996:1173.
- [26] 汪民安. 情动、物质与当代性[M]. 济南:山东人民出版社,2022:111.
- [27] QUENTIN M. After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency[M]. London and New York: Continuum,2008: 6-8.
- [28] 杨庆峰,闫宏秀. 多领域中的物转向及其本质[J]. 哲学分析,2011(1):158-165.
- [29] 海德格尔. 林中路[M]. 孙兴周,译. 上海:上海译文出版社,2008:21.
- [30] DELEUZE G, GUATTARI F. Mille Plateaux-Capitalisme et Schizophrénie 2[M]. Paris: Les éditions de Minuit,2013:422-423.
- [31] 迈克尔·弗雷德. 艺术与物性:论文与评论集[G]. 张晓剑,沈语冰,译. 南京:江苏美术出版社,2013.
- [32] 孟悦,罗钢. 物质文化读本[G]. 北京:北京大学出版社,2008:78.
- [33] 张天佐. 物的转向:混合媒介艺术的语言嬗变[J]. 美术观察,2023(8):83-90.
- [34] DELEUZE G. Francis Bacon: Logique de la Sensation[M]. Paris: Seuil,2002:129.
- [35] 段子迎. 徐冰:关于《何处惹尘埃》[EB/OL]. (2011-09-20)[2025-04-10]. <https://www.cafamuseum.org/exhibit/newsdetail/1474>.
- [36] 大卫·西尔维斯特. 培根访谈录[M]. 陈美锦,译. 南京:译林出版社,2016:10.
- [37] 奥登,等. 诗人与画家[M]. 马永波,译. 济南:山东画报出版社,2006:281.
- [38] 安静. 白立方内外:ARTFORUM当代艺术评论50年[G]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2017:48.

责任编辑 韩云波 柳为易

网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>